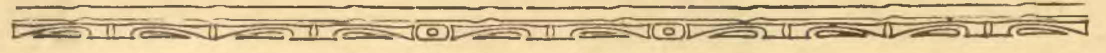
Rok IV. Warszawa, 1 Maja 1911 r. № 9. (Ogólnego zbioru № 63).



Przegląd Muzyczny

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE



WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50.

Numer pojedyńczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12 -1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

Telefon Redakcji № 188-75.

TREŚĆ NUMERU 9.

Wspomnienia historyczne.

(Od 1 — 15 maja).

1 maja 1811 r. założenie konserwatorjum muz. w Pradze czeskiej.
1 „ 1892 umarł Fr. Lamperti, nauczyciel śpiewu.
1 „ 1900 pierwsze przedstawienie „Mazepy“ Münheimera w Warszawie.
1 „ 1848 wykonano po raz pierwszy w Wilnie „Bajkę“ Moniuszki.
1 „ 1904 um. Ant. Dvorak.
2 „ 1846 ur. się Zygmunt Noskowski.
2 „ 1864 um. Meyerbeer.
2 „ 1870 ur. się Z. Stojowski.
3 „ 1856 um. Ad. Adam.
4 „ 1655 ur. się Cristofori.
4 maja 1896 um. Józef Sikorski, wydawca „Ruchu Muzycznego“.
4 „ 1861 ur. się Reznicek.
5 „ 1819 ur. się St. Moniuszko.
5 „ 1869 ur. się Pfitzner.
7 „ 1833 ur. się Brahms.
7 „ (25 kwietnia st. st.) 1840 r. urodził się Piotr Czajkowski.
9 „ 1707 um. Buxtehude.
12 „ 1842 ur. się Massenet.
12 „ 1884 um. Smetana.
13 „ 1871 um. Auber.
13 „ 1842 ur. się Sullivan.

ODPOWIEDZI OD REDAKCJI.

W-na Jaworowska w Wiedniu. Posada w konserwatorjum warszawskiem, o którą Sz. Pani zapytuje, już dawno zajęta

W-ny Mańkowski. W sprawie, o której Sz. pan wspomina w liście, prosimy zwrócić się do p. Wacława Lachmana, kierownika chóru „Harfa“ (Cmielna 32). Pisze bardzo dobre rzeczy na chór. Radzimy zwrócić się także do p. Henryka Melcera (Wspólna 54); doskonałe są wyjątki chóralne z jego opery „Protesilas i Laodamja“ (akt I, scena I, chór żeński). Może pan porozumie się z p. Henrykiem Opieńskim (Wilcza 53) i wystawi jego „Veni Creator“ (na chór mieszany i orkiestrę)?

Rok IV. Warszawa, 1 maja 1911 r. № 9. Ogólnego zbioru № 63.

Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.

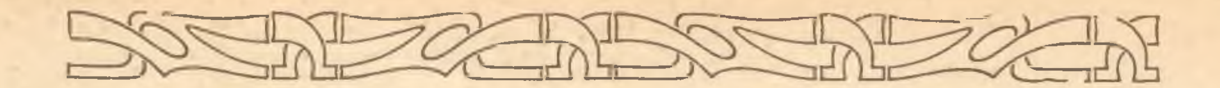


EDWARD SCHURÉ.

Matylda Wesendonck i jej rola w życiu Ryszarda Wagnera.

(*Ciąg dalszy*).

Tak więc przez cierpienia zakochanego, zwyciężył artysta. W taki sposób zakończył się ten niezwykły duet miłosny, pełen namiętności, intymny, wzniosły, jaki kiedykolwiek istniał do naszych czasów, który Wagner uważał za arcydzieło symfoniczne i w którym dzieje się coś w rodzaju cudu. Albowie w chwili, kiedy Trystan i Izolda siedzą w objęciach na kamiennej ławie w cieniu wysokich drzew, a światło w altanie gaśnie, niby pochodnia życia ziemskiego, zdaje się, że potężne fale dźwiękowe płynące dokoła nich, obejmują sobą całe światy i sklepienia niebios w bezgranicznej przestrzeni tej nocy gwiaździstej, i przeżywamy wrażenie absolutnego złączenia się dusz. Ale podczas gdy wszystko to działo się w świecie idealnym, jakie realne przeznaczenie spotkało w rzeczywistości tych, którzy snuli podobne marzenia: osamotnionego muzyka w Wenecji i jego towarzyszkę w „Schronisku"? Czy udało się im usunąć wszystkie przeszkody i posiąść to wieczne szczęście, w którem już niema rozłąki, a dusze jednoczą się z sobą. Na podobne twierdzenia pozwolę sobie zrobić przypuszczenie, co do którego nie będą sprzeczali się ze mną ci, co tak lub inaczej przenikali w te dziedziny, że znane zjawiska psychiczne dokonywają się nie w czasie i niezależnie od otaczającego ich świata zewnętrznego. Zjawiska te mają miejsce w niedosięgnionej głębi duchowej, a blask tych zjawisk opromienia mrok przeszłości i przyszłości i ginie w przestworzu. W ciężkiej walce życiowej blask ten może mierzchnąć, bladnąć, a nawet zupełnie niknąć. Zostanie jednak zawsze tą niematerjalną i niegasnącą pochodnią. Co do mnie, przekonany jestem, że tak mianowicie stoi kwestja tej niezwykłej miłości, o której wzrastaniu rozwoju, kwiatach i owocach starałem się zapoznać czytelnika. Przekonamy się niebawem, jak, dzięki skomplikowanym okolicznościom, jak również trudnemu powołaniu samego mistrza miłość ta stopniowo zamiera, stając się coraz bardziej skrytą i milczącą. Pomijając jednak tę ostatnią stronę sprawy, geneza Trystana przedstawia sobą wspaniały obraz zwycięstwa sztuki nad życiem. Fakt, że źródło tak wzniosłego dramatu miłosnego kryje się w poświęceniu i w bezgranicznem samozaparciu zwraca naszą uwagę.



III.

Zstępowanie z wyżyn.

Wiosną roku 1859 Wagner opuścił był Wenecję i osiadł na sześć miesięcy w Lucernie. Tam miał zamiar wykończyć Trystana, mianowicie zinstrumentować trzeci akt. Podczas tych sześciu miesięcy spędził jeden dzień w Zurychu u Wesendoncków. Nie bacząc na niebezpieczeństwa, na które narażała go ta wizyta, nie mógł oprzeć się pragnieniu zobaczenia się z drogą sercu osobą po całym roku rozłąki. List Wagnera z dnia 4 kwietnia opisuje to spotkanie:

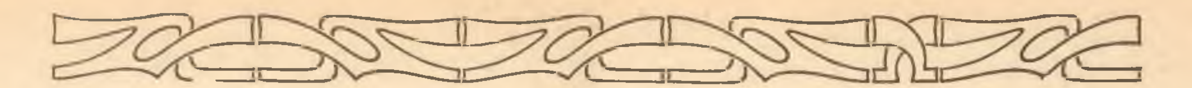
„A więc widzielismy się znowu... Był to sen, czy rzeczywistość? Mam wrażenie, że nie widziałem Ciebie dokładnie. Przedzielały nas gęstę chmury, przez które z trudem odróżnialiśmy dźwięk naszych głosów. I zdaje mi się, żeś ty mnie nie widziała, i że zamiast mnie wszedł cień do twego domu. Czyś mnie poznała? A potem, gdy wyczytałem na twem czole ślady ciężkich cierpień, kiedy przycisnąłem do ust twą wychudłą rękę, wzruszenie ogarnęło mną do głębi duszy. Wzruszenie to wskazało mi mój święty obowiązek. Przedziwna moc naszej miłości pomagała mi do tego czasu; ona wzmocniła mnie do tego stopnia, że powrót mój stał się możliwym, ona nauczyła mnie zapomnieć przeszłe, jak sen, i zbliżyć się do Ciebie bez śladu myśli o tem, co było. Ona na tyle zagłuszyła we mnie wszelki gniew i wszelką gorycz, że mogłem ucałować próg, który przestąpiłem, odwiedzając Ciebie. Oddaję się cały pod skrzydła naszej miłości. Ona nauczy mnie, jak poznawać ciebie nawet w pokutniczych szatach śmiertelnych, w które się przystroiliśmy, ale dzięki którym pragnę stanąć przed tobą opromienionym".

Z całego listu tchnie głęboka miłość i uderza nadzwyczajna łagodność, niezbyt często towarzysząca usposobieniu Wagnera. Pomimo wszystko w liście odczuwa się to smutne wrażenie, jakie było udziałem ich spotkania. Wstrząśnienie było silne, przykre. On mierzył teraz głębie przepaści, która oddzielała przeszłość od teraźniejszości. W boskiem świecie swych marzeń Trystan i Izolda złączeni byli na wieki, ale w ziemskiej rzeczywistości sytuacja zmieniła się bardzo. Pomiędzy Wagnerem i Matyldą harmonja mogła się tylko utrzymać na odległość. Ich wzajemne poświęcenie się nadawało temu oddaleniu nawet więcej delikatny charakter. Osobiste jednak spotkania stawały się nieznośne; albowiem mogły mieć miejsce tylko wobec osoby trzeciej, co dla nieszczęśliwych zakochanych wytwarzało sytuację naciągniętą.

Odtąd król Mark stał pomiędzy Trystanem i Izoldą. I jaka by nie była wspaniałomyslność, uczciwość, szlachetność króla, nie przestawał być małżonkiem, panem i posiadaczem. Nawet podczas jego nieobecności cień jego stanowiłby między zakochanymi ścianę w tym celu, aby rozłączyć ich ręce, przeszkodzić spojrzeniom. Tak więc nieunikniona rozłąka zbliska była więcej absolutną, więcej męczącą aniżeli z oddalenia. W willi w Zurychu podróżnika przyjęto po dawnemu, jako gościa pożądanego; urodziwe dzieci wyciągały do niego rączki; na ścianach domu, jak dawniej, wiły się róże, ptaki jak kiedyś świergotały w krzakach; sam jednak Wagner był już obcym w tym „schronisku".

Nic nie uchodzi bezkarnie na świecie. Po niezwykłym zachwycie następuje głęboki smutek. A jak daleko był już ten śnieżny szczyt, czysty szczyt ich marzeń, którego dosięgli podczas dni i nocy weneckich i płonący w płomieniach wielkiej miłości niby w purpurze zachodzącego słońca.

Tam w obcowaniu z nieobecną ukochaną zdobył sobie Wagner cały świat. Tu, stojąc oczy w oczy, zdawali sobie sprawę, że nie należą już więcej do siebie.



Wszystko ich rozdzielało. Indywidualności zatracały rysy w całym labiryncie wątpliwości, obowiązków i przeszkód, będących skutkiem nieznośnego panowania zewnętrznych warunków nad sercem ludzkiem. W ciągu następnych lat sądzone im było spotkać się jeszcze dwa razy, czy nawet trzy, lecz w takich samych warunkach i pomimo kilku szczęśliwych chwil o spotkaniach tych zakochani pozostawili najsmutniejsze wspomnienie. *(D. c. n.).*

Dr. JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

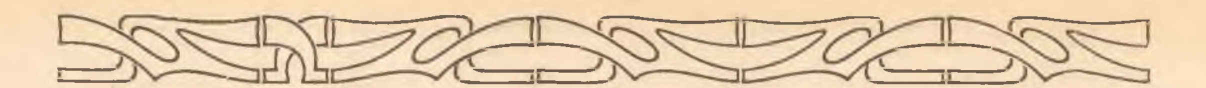
Kultura życia muzycznego.

(Dokończenie).

Program nie ma być środkiem dla popisu wykonawcy, pragnącego wysunąć własną sztukę na pierwszy plan z pominięciem istotnego celu sztuki, lecz musi zawierać jakąś myśl przewodnią, służyć do odtworzenia duchowej fizjognomji artysty, któremu koncert jest poświęcony, czy też do wyczerpującego oświetlenia pewnego kierunku muzycznego lub całej epoki. A więc w miejsce dotychczasowej iście kalejdoskopowej pstrokacizny należy wprowadzić jednolitość stylu, należy połączyć i stopić poszczególne punkty programu w organiczną całość, zdolną jaknajplastyczniej i najjaśniej uwydatnić wszystkie znamienne rysy danej indywidualności artystycznej. Nie należy więc zestawiać utworów symfonicznych z utworami lirycznymi, różnymi od nich charakterem, ani też w ramach programu symfonicznego umieszczać kompozycji solowych czy to wokalnych, czy instrumentalnych. Niezaprzeczoną wadą naszych koncertów jest dalej zbyt długi czas trwania, niweczący niejednokrotnie głębsze i trwalsze wrażenie; już Schopenhauer trafnie zauważył, że zanadto długa muzyka koncertowa nuży, a w końcu staje się nieznośną męczarnią dla nerwów (Parerga, II). To też leży w interesie artystycznym, by czas trwania koncertu skrócić; gdy się zacieśni jego granicę, muzyka nie znuży, lecz spłynie na nerwy ożywczym zdrojem i pozostawi niezmącone niczem wrażenie. Celem skutecznego przeprowadzenia zamierzonych projektów konieczne jest pozyskanie dla myśli reformy jak najszerszych warstw do współdziałania i pomocy, konieczne uświadomienie ich i—powiedzmy wprost—celowe kształcenie: trzeba budzić poczucie dzisiejszych braków i wad w życiu muzycznem, trzeba wykorzenić płytki dyletantyzm i upodobanie w muzyce lekkiej, posługującej się grubymi środkami wirtuozostwa, trzeba wyplenić przesądy, a natomiast podnieść przedewszystkiem ogólny poziom wykształcenia muzycznego: należy wśród ogółu zaszczepiać, prócz elementarnych zasad muzycznych, znajomość historycznego rozwoju muzyki i znajomość form muzycznych. Wszak dzisiaj spotyka się na koncertach powszednie zjawisko, że po każdej części symfonji lub sonaty zrywa się huragan oklasków i po przymusowem milczeniu rozwiązują się na dobre usta gadatliwych słuchaczów; pochodzi to właśnie z nieznajomości form muzycznych, z braku podstawowego wykształcenia; większość publiczności nie wie, że symfonja i sonata nie są zlepkiem ustępów, zestawionych obok siebie luźnie bez wewnętrznego związku i przyczyny, lecz są utworem cyklicznym, złożonym z kilku organicznie ze sobą zespolonych części, których przerywać nie można bez szkody dla dzieła.

Wielkie usługi w tym przygotowawczym czynie, wiodącym do pogłębienia kultury muzycznej, oddać może szkoła, uwzględniając przy nauce śpiewu, obok elementów muzycznych, zagadnienia estetyczne i historyczne. Planowo obmyślane koncerty szkolne i popularne, poprzedzone objaśnieniem, podanem w formie przystępnej, nie mniejszy zdołają wywrzeć wpływ i położyć podwaliny pod estetyczne wykształcenie ogółu.

Wstępem do przeprowadzenia reformy w obrębie życia koncertowego musi być reforma w pielęgnowaniu muzyki „domowej“. Tu grzeszy się najwięcej. Nie ulega wątpliwości, że gra się za wiele, że uprawia się zabójczą swoim mechanizmem tresurę muzyczną, że muzykę uważa się nie za źródło estetycznej rozkoszy, lecz za dekoratywny środek wykształcenia. Dość spojrzeć na zebrania towarzyskie, wykwitłe z nieszczerej i sztucznej atmosfery naszego „salonu“ i okraszone muzycznym „popisem“, by się o słuszności powyższych zarzutów przekonać. Naszym zebraniom towarzyskim brak za-



cisznej, poufnej atmosfery, brak bezpośredniości, gdyż muzyka nie jest szczerem pragnieniem, nie wypływa z wewnętrznej potrzeby. W produkcjach muzycznych panuje natrętny, krzykliwy ton dyletancko-wirtuozowskiej zarozumiałości, spragnionej hołdu i dymu kadzideł salonowych, których trujący oddech złamał lub wypaczył niejeden prawdziwy talent. Muzykę „domową“ należy sprowadzić na nowe tory; dzisiejszy dyletantyzm —objaw zresztą bardzo sympatyczny—należy uszlachetnić i natchnąć powagą sztuki.

Z jakiem uczuciem estetycznej rozkoszy patrzymy na obrazy z czasów renesansu, przesycone zaciszną atmosferą wysokiej kultury muzycznej: obrazy Giorgiona, Paola Veronese, Sebastjana del Piombo i mistrzów holenderskich, owiane tchnieniem subtelnej poezji, rozsiewają dziwnie ukojny nastrój muzyczny; a ile łzawej tęsknoty, ile miękkich tonów muzycznej poezji przemawia do nas z obrazów Aubrey-Beardsleya, który dźwięk przetopił w linję. Przypominamy jego ilustracje do „Trystana i Izoldy“. Jakże radzibyśmy hypnotyczny nastrój zachwytu, wiejący z tych ilustracji, przenieść w nasze gwarne a głuche sale koncertowe i zbiorową duszę tłumu nastroić na ich ton podniosłej ciszy i skupienia.

Jakże rzdzibyśmy wskrzesić owe zaciszne zebrania, które urządzał Chopin w swojem mieszkaniu lub owe wieczory kwartetowe tak popularne za czasów Haydna i Beethovena w kołach arystokracji wiedeńskiej! Starajmy się pielęgnować muzykę kameralną, ów najpiękniejszy kwiat ducha, gdyż właśnie ta muzyka, zwracająca się nie do szerokich mas, lecz do koła wybrańców, budzić może swoim poufnym charakterem, subtelnością nastroju i środków technicznych, głębią myśli i uczuć, zrozumienie i odczucie prawdziwych dzieł sztuki, a przez to nadać życiu muzycznemu szlachetniejsze formy; muzyka komnatowa jest najlepszą miarą panującego poziomu artystycznego.

Dr. JÓZEF WŁADYSŁAW REISS.

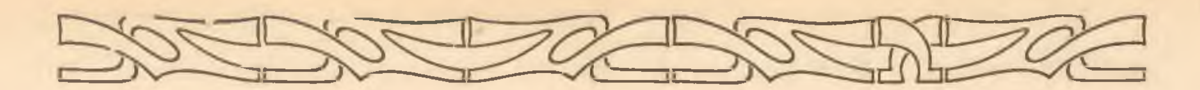
Ernesta Teodora Amadonna Hoffmanna pisma o muzyce.

(E. T. A. Hoffmanns-Musikalische Schriften; wydał Dr. E. Istel.
Greiner & Pfeiffer-Stuttgart).

Wydane przez Dr. E. Istla pisma są wyrazem zajęcia, jakie obudziło się w ostatnim czasie dla fantastycznej postaci E. T. A. Hoffmanna. Jako poeta długo lekceważony przez urzędową krytykę literacką w Niemczech, zaś przez francuzów od pierwszej chwili stawiany obok Goethego i Heinego, spotkał się Hoffmann dopiero dzisiaj z należnem uznaniem jako pjonier i najdoskonalszy wyobraziciel romantyki, której wytknął nowe drogi, odsłoniwszy sztuce nieznane przedtem perspektywy uczuć i myśli.

Rozdźwięk między rzeczywistością a światem uczuć i wyobraźni, znamionujący życie romantycznego pokolenia, nie wywołał u Hoffmanna tragicznej katastrofy, jak np. w życiu Wackenrodera lub Schumanna, gdyż Hoffmann, którego naturę cechowała nieugięta siła woli i demoniczny rys, pełen egzaltacji, umiał szczęśliwie pogodzić światy poetyckiej fantazji z wymogami praktyki życiowej. Poświęciwszy się dla chleba zawowi prawniczemu, był niezwykle sumiennym urzędnikiem w służbie pruskiej, a traktując ją jako zewnętrzne ramy życia, zabezpieczające mu utrzymanie, zachował równowagę ducha i niezależnie od obowiązków służbowych żył w abstrakcyjnem świecie fantazji, gdzie mógł swobodnie iść za impulsem twórczym.

Właściwa Hoffmannowi żyłka sarkazmu i ironji sprowadziła w jego zewnętrznem życiu ważne zmiany: Za złośliwe karykatury, któremi naraził się pruskim sferom rządowym, przeniesiono go w drodze dyscyplinarnej z Poznania do Płocka, gdzie dwa lata przebywał, a następnie do Warszawy, pozostającej wówczas pod znienawidzonymi w ziemiach polskich rządami pruskimi. Pobyt w Warszawie należy do najszczęśliwszych epizodów w życiu Hoffmanna. Wśród wytwornej atmosfery duchowej rozwijał Hoffmann niezwykle czynną działalność twórczą, wystawił na scenie szereg kompozycji muzyczno-dramatycznych, założył towarzystwo muzyczne, złożone z urzędników pruskich, jako dyrygient amatorskiej orkiestry wykonywał najpoważniejsze dzieła symfoniczne, zwłaszcza uwielbianego nadewszystko Beethovena, wkońcu sam ozdobił malowidłami fryz i sufit



towarzystwa muzycznego. Nagle w tem życiu, pełnem słonecznej pogody, nastąpił niepożądany dla Hoffmanna zwrot: W roku 1806 Napoleon zajął Warszawę—Prusacy musieli ustąpić. Straciwszy, jak inni urzędnicy pruscy, posadę, pozbawiony środków do życia, Hoffmann przyjmuje z gotowością ofiarowane mu miejsce dyrygenta teatralnego w Bambergu. Po restauracji państwa pruskiego wstąpił Hoffmann ponownie w służbę rządową i wytrwał na tem stanowisku aż do śmierci (1822 r.).

Twórczość kompozytorska Hoffmanna obejmuje w pierwszej linji opery i melodramaty, a nadto sonaty fortepjanowe, kwintet harfowy i utwory kościelne. Chociaż z pochodzenia i uczuć religijnych protestant, był Hoffmann zapalonym wielbicielem katolickiej muzyki kościelnej, z którą bliżej zapoznał się w czasie pobytu w Warszawie, a która—jak się wyrażał—„budziła w nim przeczucie lepszego i wyższego bytu". Jego utwory religijne, jak „Miserere" i powstała w r. 1805 msza d-mol są protestem przeciw nadużyciom i zepsuciu, jakie pod wpływem płytkiej opery włoskiej, zakorzeniło się w muzyce kościelnej. Zachowując prostotę i mistyczną głębię ducha, cechującego styl wielkich mistrzów XVI wieku, dążył Hoffmann do odrodzenia religijnej muzyki przez wprowadzenie do niej nowszych środków wyrazu i wszystkich zdobyczy muzyki instrumentalnej. Kwartet harfowy (Es-dur) należy do nielicznych kompozycji tego rodzaju i uchodzić może za wyraz poezji romantycznej, która z szczególnem umiłowaniem posługiwała się w obrazach swoich symboliczną harfą Eola, rozbrzmiewającą mistycznymi głosami natury.

Punkt ciężkości kompozytorskiej działalności Hoffmanna spoczywa w jego baśni muzyczno-dramatycznej „Undine" (Rusałka) do słów Fouquégo; rzecz dziwna, że Hoffmann, znakomity poeta, mimo swego dwoistego talentu, oparł muzykę o tekst obcy, a nie stworzył muzycznego dramatu, stapiającego poetyckie słowo z dźwiękiem muzycznym w nierozdzielną, organiczną całość. „Undine" odegrana z nadzwyczajnem powodzeniem w Berlinie w r. 1816, zeszła potem z repertuaru, aż dopiero w r. 1906 wydobył ją z pyłu zapomnienia H. Pfitzner, ogłosiwsvy drukiem wyciąg fortepjanowy (u Petersa) *). W „Undine" stworzył Hoffmann pierwszą *romantyczną operę* i wywarł przełomowy wpływ na współczesnych, zwłaszcza Webera, który w entuzjastycznej krytyce unosi się nad dziełem Hoffmanna, podnosząc jako jego szczególniejszą zaletę, prawdę dramatycznego wyrazu. Muzyka Hoffmanna, idącego śladem uwielbianego Glucka i Mozarta, tak pod względem instrumentacji i kolorytu orkiestralnego, użytego dla odmalowania dramatycznego tła i nadprzyrodzonego świata duchów, jak i pod względem niezwykle starannej muzycznej deklamacji znacznie odbiega od szablonu ówczesnej opery i posługuje się dla odtworzenia pewnych stanów psychicznych i charakterystyki osób stałymi zwrotami muzycznemi, jakby w przeczuciu wagnerowskich „motywów przewodnich".

Ta baśń dramatyczna miała być praktycznem spełnieniem ideału, za którym tęsknił Hoffmann i wszyscy romantycy; była to uniwersalna sztuka dramatyczna, wyrosła z ducha muzyki, zespalająca wszystkie dziedziny sztuk pięknych w logiczną jedność. Do tego celu zmierzała już twórczość Glucka i Mozarta, lecz opera zboczyła z tej drogi, dbając jednostronnie o muzykę i efekty sceniczne, sprzeczne z charakterem dramatu; przez uszlachetnienie i pogłębienie poetyckiej treści można jeszcze dokonać odrodzenia dramatu muzycznego. Oto zasadnicza myśl hoffmanowskiej estetyki, która przygotowała pole pod reformatorski czyn Ryszarda Wagnera. Zaznaczyć należy, że Wagner, przejęty podziwem dla Hoffmanna, jako poety i myśliciela, bardzo wiele zaczerpnął z jego świata fantastycznego i niejednokrotnie zasilał się jego poetyckiemi pomysłami. Nowele Wagnera „Die Pilgerfahrt zu Beethoven", „Ein Ende in Paris" zawierają wiele reminiscencji z Hoffmanna, wyraźny wpływ lektury hoffmannowskiej przebija się w dramatach: Tannhäuser, Die Meistersinger von Nürnberg i Parsifal. Sam styl poetycki Hoffmanna, wytworny, spokojny, a przecież pełen życia i werwy, ironji i satyry, wycisnął niezaprzeczone piętno na literackim języku Wagnera.

Niemniej fascynujący wpływ wywarł Hoffmann na innego przedstawiciela romantyki muzycznej, Roberta Schumanna, który w szeregu utworów, jak *Kreisleriana*, *Phantasiestücke*, *Nachtstücke*, muzyką odtworzył nastrój egzaltowanej hoffmannowskiej fantastyki.

Wydane przez d-ra Istla pisma o muzyce odzwierciadlają w dokładny sposób estetyczne poglądy Hoffmanna. Wydawca zebrał pisma w cztery rozdziały, umieszczając

---

*) Szczegółową analizę dzieła podał I. V. da Motta w „Bayreuther-Blätter" 1898.



w pierwszym fragmenty nowel: Der Dichter und der Komponist (djalog, pełen najgłębszych myśli o sztuce) i „die Automate“ (omawiającej instrumenty mechaniczne). Drugi rozdział „Kreisleriana“ obejmuje artykuły, które pierwotnie ogłosił Hoffmann w „Allgemeine musikalische Zeitung“ (w Lipsku) pod pseudonimem kapelmistrza Kreislera, postaci, zrodzonej w poetyckiej wyobraźni autora i będącej portretem jego duszy. W artykułach, tryskających życiem, humorem, demonizmem i fantastyką wygłasza Hoffmann przepyszne zdania o muzyce i jej przedstawicielach, z nielitościwą ironją i pogardą smaga biczem szyderstwa wszelkie wstecznictwo, starzyznę, filisterstwo w życiu i sztuce. W „Kreisleriana“ spotykamy się z myślami, którym Schopenhauer nadał filozoficzną formę i uzasadnienie. Oto uważa Hoffmanna muzykę za „najbardziej romantyczną gałąź sztuki, przepełniającą pierś człowieka przeczuciem nieskończoności“, gdyż żadna ze sztuk pięknych nie posługuje się tak uduchowionymi, eterycznymi środkami, jak muzyka; podczas gdy sztuki plastyczne odtwarzają jasno określone zjawiska i stany świadomości, muzyka odtwarza to, co jest poza zjawiskiem, czego ująć ni określać nie można.

Trzeci rozdział pism, poświęcony wyłącznie Beethovenowi, zawiera wzorowe pod względem metodycznej analizy, artykuły krytyczne o utworach beethovenowskich. Przez te recenzje stał się Hoffmann twórcą rzeczowej krytyki muzycznej, starając się nie tylko o suche, schematyczne wyjaśnienie formalnej budowy utworu, lecz przedewszystkiem o wniknięcie w jego ducha i treść. Z gienjalną intuicją przeczuł Hoffmann niezmierzone głębie beethovenowskiego ducha i w muzyce jego widział spełnienie romantycznego ideału.

Ostatnią część wydanych przez d-ra Istla pism zajmują artykuły i recenzje najrozmaitszej treści, rozprószone po rozlicznych czasopismach. Na pierwszy plan wysuwają się uwagi o muzyce kościelnej (Alte und neue Kirchenmusik), o suitach („Englische Suiten“) *J. S. Bacha*, którego Hoffmann stawia jako typ *romantyka;* zdanie Hoffmanna nabiera tem większej wagi, że krytyka nowoczesna dochodzi do tego samego rezultatu w przeciwieństwie do utartego, tradycyjnego poglądu, upatrującego w muzyce Bacha jedynie „mistrzostwo formy“ (por. jedno z nowszych dzieł: Albert Schweitzer, Ioh. Seb. Bach).

Artykuł o Spontinim (über Spontinis Oper „Olympia“) kreśli w gienjalny sposób historyczny rozwój opery z szczególnem zaakcentowaniem roli, którą odegrał Mozart: niewłaściwą jest rzeczą uważać Mozarta tylko jako wyobraziciela epoki rokokowej, jej płochej wesołości i wdzięku, gdyż w muzyce jego tkwi prawdziwie demoniczny rys i sporo tragizmu.

Z innych artykułów szczególny interes ma dla nas fragment artykułu o 12 polonezach hr. Ogińskiego, zadziwiający trafnością sądu i świetną charakterystyką naszego narodowego tańca. Szkoda, że skrępowany szczupłością miejsca, nie umieścił wydawca recenzji o kompozycjach Elsnera, którą Hoffmann drukował w Allgem. Musik. Zeitung (roczn. XVI, szpalta 41...).

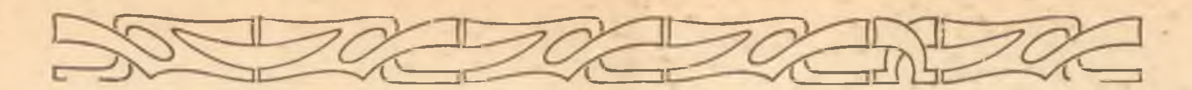
Każdy rozdział zaopatrzył wydawca cennemi uwagami i objaśnieniami, stanowiącemi pożądany—nietylko dla laika—komentarz, lecz niejednokrotnie konieczny do zrozumienia licznych alluzji. Dawniejsze wydanie hoffmanowskich pism o muzyce, ogłoszone przez H. v. Ende (w Kolonji), niedokładne i rojne od błędów, zwłaszcza w przykładach muzycznych—staje się bezprzedmiotowe wobec sumiennej publikacji Dr. Istla.

Druga symfonja Karola Szymanowskiego *).

(Pierwsze wykonanie 7 kwietnia r. b.).

Druga symfonja Szymanowskiego przedstawia nam obraz zaznaczonych już w poprzednich jego dziełach dążności, aby znane formy muzyczne rozwijać według indywidualnych pomysłów, nie odstępując od zasadniczych podstaw; przyczem umiejętność

*) Mając na uwadze czytelników zamieszkałych poza Warszawą powtarzamy podaną w dodatku do № 7 (program rozumowany koncertu Warsz. Ork. Symf. 7/IV) analizę symfonji Szymanowskiego.



kombinacji kontrapunktycznych doprowadzoną jest w tem ostatniem dziele Szymanowskiego do stopnia, jaki w naszej muzycznej literaturze jeszcze nie jest znanym.

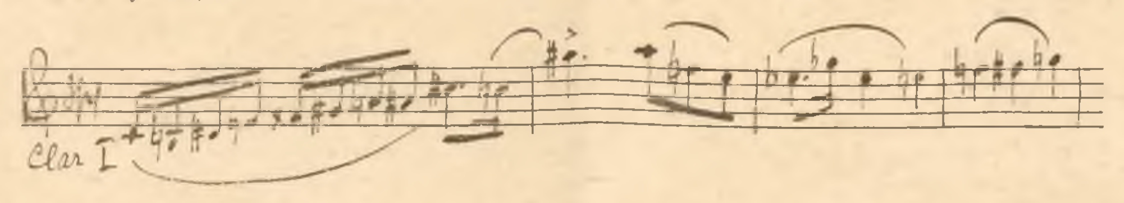
Pewna pozorna dowolność formy symfonji B-dur polega przedewszystkiem na oryginalnem zużytkowaniu warjacji, które, stanowiąc właściwie drugą część dzieła, rozpadają się na pewne grupy odpowiadające trzem zwyczajnie po sobie następującym częściom symfonji: Andante, Scherzo i Finale.

System harmoniczny Szymanowskiego operuje wartościami, które, będąc najczęściej wynikiem kontrapunktycznych kombinacji—wydają się dla ucha niezbyt obznajmionego z nowoczesną harmonją, z początku dosyć obco brzmiące; mimo to linje tematów rysują się—po należytem zaznajomeniu się z dziełem — jasno i plastycznie.

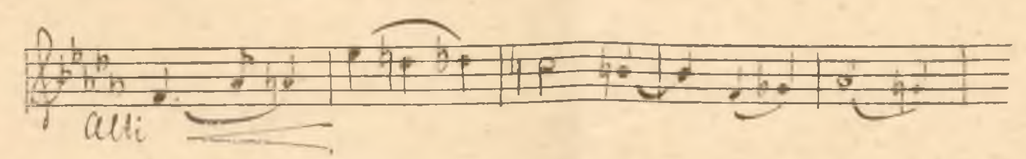
Część pierwsza *Allegro moderato grazioso* rozpoczyna się odrazu od tematu I-go, który grają skrzypce solo:



Uwagi godnym jest ostatni takt tego tematu stanowiący motyw dla siebie, który odgrywa ważną rolę w rozwijaniu dalszem tematów i jest użytym w kulminacyjnym punkcie przeróbki. Po parokrotnej ekspozycji tematu tego wysnuwa się z niego bezpośrednio łącznik,

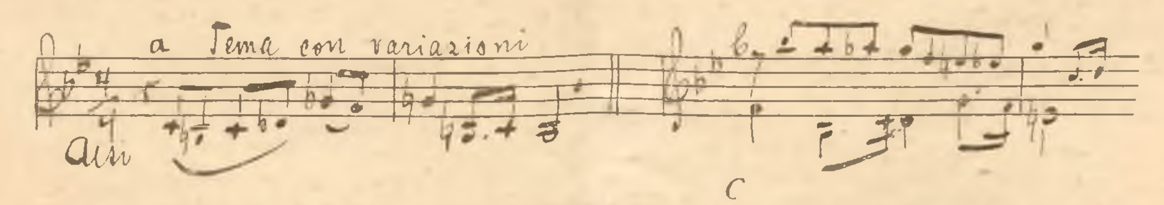


który prowadzi do tematu II-go symfonji.



Repryza tematów następująca po przeróbce — niema zwykle używanej formy, ponieważ zawiera w sobie niejako dalszy ciąg przeróbki — doprowadzony dynamicznie do najwyższego punktu—poczem dopiero w kodzie uspakaja się ogólny nastrój—a w zakończeniu czasem powraca w najprostszej formie temat I-y.

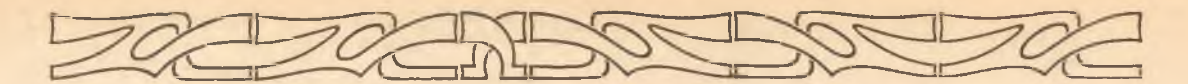
Cręść II-gą rozpoczyna temat warjacji odzywający się w altówkach (Lento)



Prócz głównego tematu warjacji: *a*, niemniej ważną rolę odgrywają dwa fragmenty będące odrębnymi motywami = *b* (grany przez skrzypce) oraz *C* odzywający się po raz pierwszy w wiolonczelach.

Pierwsze dwie warjacje w tempie wolnem łączą się razem z tematem w pewną całość, które według tendencji autora odpowiada części Andante z symfonji, kończąc się pogodnem A-dur akordem.

Warjacja 3-cia posiada wybitny charakter Scherza oraz właściwą Scherzu formę; w Trio zasługuje na uwagę subtelnie przeprowadzony kanon fletu z klarnetem na tle harfy.



Czwarta warjacja oznaczona jest jako *Tempo di Gavotto;* główną rolę odgrywa temat *C*.

W piątej warjacji, w takcie na $^{3}/_{4}$ (*Tempo di Menuetto*) stara się autor w przybliżeniu zresztą tylko przekształcić temat warjacji w rytm przypominający Menueta.

Następna warjacja: *Largo* jest zestawieniem — stanowi resumé wszystkich poprzednich warjacji, których motywy przewijają się kolejno po sobie przechodzące wreszcie do krótkiej—a w gwałtownym ruchu rozwijającej się introdukcji do *Fugi*.

Fuga stanowi ostatnią warjację i zarazem *Finale* Symfonji, a zbudowaną jest na następujących tematach:

Temat I.

Temat II.

Temat III.

Temat IV.

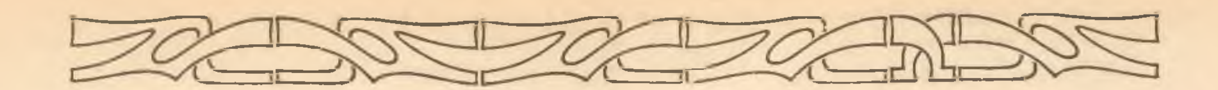
Temat V.

Pierwszy temat najważniejszy, bo stanowiący właściwą ekspozycję Fugi, pochodzi wprost od motywu warjacji.

W drugim bez trudności rozpoznajemy rysunek pierwszego tematu 1-ej części Symfonji; III-ci temat brzmiący nadzwyczaj charakterystycznie dzięki kolorytowi oboju i trąbek con sordini zbudowany jest z fragmentu głównego tematu fugi — IV-ty zaś jest tegoż głównego tematu przewrotem, V-ty pochodzi wprost od 2-go tematu Allegra symfonji. Na tych danych tematycznych zbudowana Fuga przeprowadzona jest przez wszystkie najprzeróżniejsze fazy kontrapunktycznych kombinacji i kończy się kodą, w której występuje w puzonach rozszerzony pierwszy temat Symfonji.

Symfonja B-dur napisaną została w roku 1910; — skład orkiestry jest następujący: 2 flety i pikulina, 2 oboje i rożek angielski, 2 klarnety i bas klarnet, dwa fagoty i kontrafagot, 6 waltorni, 4 trąbki, 3 puzony i tuba, kotły, perkussja (talerze i dzwonki), harfa oraz kwintet smyczkowy.

Henryk Opieński.



Przegląd prasy.

Uderzył Spanuth — odezwały się nożyce St. Niewiadomskiego.

W № 7 „Przeglądu", w kronice, podaliśmy wzmiankę o wykonaniu w Berlinie symfonji mistrza Paderewskiego. Dzieło spotkało się z ostrą i tendencyjną krytyką; jedynie redaktor „Signale", p. Spanuth, i dzieło, i jego twórcę ocenił bezstronnie (za co lwowscy krytycy muzyczni i piszący sprawozdania z koncertów wysłali pod adresem p. Spanutha telegram dziękczynny). Artykuł p. Spanutha przytoczył w lwowskiem „Slowie polskiem" p. Stanisław Niewiadomski, dodając od siebie uwagi o rzekomo wrogiem usposobieniu młodych muzyków polskich względem mistrza Paderewskiego i jego dzieł. Zarzut, naturalnie, wymagał odparcia; uczynił to p. Marceli Gajewski w lwowskiej „Gazecie porannej" (numer z 21 kwietnia), zamieszczając artykuł w formie listu pod przytoczonym wyżej tytułem; artykuł ten ze względu na jego aktualność i charakterystykę panujących we Lwowie stosunków muzycznych przytaczamy in extenso.

„Berlińska krytyka muzyczna, ulegając pruskiej polityce, obeszła się z wykonaną w „centrum świata muzycznego" symfonją polską, fundatora grunwaldzkiego pomnika, tendencyjnie ostro i podobno brutalnie. Ani to nowość, ani bolesna niespodzianka dla twórcy, ani też berlińska specjalność. Musiała natomiast dodatnie wrażenie wywrzeć rozumna admonicja redaktora „Signale" (A. Spanutha) pod adresem *krytyki berlińskiej* za sponiewieranie powagi świata muzycznego niemieckiego, który w zakresie sztuki umiał na ogół przestrzegać międzynarodowej bezstronności. Nierzadko nawet spotkać tam można więcej zainteresowania i ciepła dla polskiej twórczości, niż u niektórych naszych „orędowników" rodzimej twórczości np. w galicyjskiem „centrum muzyki"—za jakie podaje się Lwów (w dnie jubileuszów).

Feljeton Stanisława Niewiadomskiego w „Słowie Polskim" podał tłumaczenie artykułu Spanutha „Fall-Paderewski", oświetlił sprawę sensacyjną i dodał zakończenie z uwagami o stanowisku rzekomo niechętnem młodszych muzyków polskich do symfonji Paderewskiego i... muzyki polskiej (między wierszami).

Może ze względów znanych przeoczono ów ustęp, więc go powtarzam:

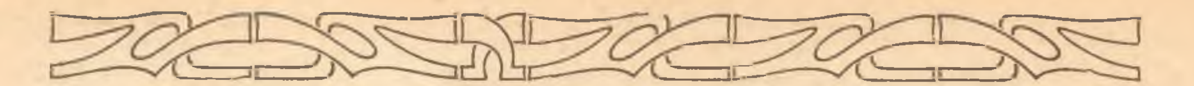
„Wszak i u nas tu i owdzie—zapewnia autor—błąka się *niewyraźnie* jakieś zdanie podobne, a już o większym pietyzmie dla szerszych utworów Paderewskiego wcale mowy niema. Ileż to np. razy czytamy dopominanie się o *powtórzenie* kompozycji któregoś z młodszych polskich muzyków, gdy o powtórzenie symfonji Pader. nie upomniał się dotąd nikt z tych rzekomych polskiej muzyki orędowników." „..Sądzimy (kończy przedziwny orędownik), że jeżeli nie co innego, to może artykuł berlińskiego krytyka zwróci uwagę onej cząstki *naszego* świata muzycznego, iż nie wobec wszystkich rządzi się względami równymi" (sic!).

Przyzna każdy bezstronny, że ten końcowy ustęp. z pretensją zjadliwą do „cząstki młodszych muzyków polskich", był zbyteczny, a skoro wydrukowany w polskiem piśmie, jest niesprawiedliwy, co gorzej—nieszczery i nieetyczny.

Braku etyki złożył St. N. w tym sezonie dowodów zdumiewająco wiele! (np. recenzja o występie artystów Marcell-Weingartner; zimny tusz przed koncertem znakomitego chopenisty Śliwińskiego; konkurs im. Chopina i niniejsze oryginalne orędownictwo młodej Polski w muzyce!... Czyż mogła bowiem najbujniejsza fantazja przeciwnika młodych talentów muzycznych przewidzieć, że ujawnione przez uczciwego redaktora berlińskiego stosunki pruskiej plemiennej stronniczości i niesumienności posłużą *polskiemu* sprawozdawcy we Lwowie jako wzór, czy jako skala porównawcza dla ryczałtowatego osądzenia stosunków lokalnych, czy też jako wskaźnik objawu niesprawiedliwości wobec mistrza Paderewskiego przez jakąś cząstkę świata muzycznego, która niby to zabiega tylko nad powodzeniem (!?) młodszych muzyków polskich!!

Co tu fałszu!

Powodzenie ewentualne polskiego talentu w *kraju*— to jest równe berlińskiej ignorancji!... Zważmy, że *sonatę* z konkursu p. Niew. dzieło znakomitego talentu, Karola *Szymanowskiego*, koncert skrzypcowy *Karłowicza*, „Balladynę" twórcy „Bolesława



Śmiałego" poznaje publiczność na *popisach* uczniów szkół muzycznych. Oto *powodzenie*, zaiste godne powtarzania... A zresztą od kiedy Paderewski jako kompozytor ma być traktowany jako starszy, a więc w pojęciu p. Niew. przez młode talenta lekceważony i niegodzien powtarzania?...

Wstrętem przejmuje taki brak etyki u pisarza-muzyka, który z obydwóch tytułów powinienby stać na straży czystości sumienia wobec muzyki polskiej zwłaszcza! Obok nieszczerości w każdem zdaniu, uderza sprzeczność z własną St. N. metodą otaczania „względami" dzieł talentów, uznanych za granicą, cenionych w kraju.

Aby na razie pozostać tylko przy temacie, spowodowanym sprawą Paderewskiego—ta nieszczerość „orędownika" tkwi w równoczesnem konstatowaniu spóźnionem, że arcytrudna symfonja Paderewskiego (odznaczająca się raczej ogromną wiedzą muzyczną, jak głębią natchnienia), była w jesieni r. z. niedostatecznie przygotowaną, słabo wykonaną i t. p.—a zarazem w wpretensji, że oto powtórzenia tego dzieła powinna domagać się ta nieszczęsna *cząstka*, a nie np. ...ówczesny „sekretarz generalny" komitetu dla uroczystości Chopinowskiej!

A tkwi ta pomadkowa nieszczerość dalej w tem, że nasz oskarżyciel via Berlin jest w duchu przekonany, iż wszyscy pragną wysłuchać spokojnie powtórnego wykonania dzieła, lecz są na tyle krytyczni i otwarci, że się o to nie upominali, znając nasze smutne stosunki, niesprzyjające możliwie znośnemu wykonaniu symfonji przez lokalne siły, czyli, że cześć dla talentu twórcy „Manru" zaleca oczekiwanie lepszych czasów do wykonania i tego dzieła i wielu innych arcydzieł.

To spostponowanie orędowników młodej Polski w muzyce przez łaskawe zestawienie z berlińską obłudą, dowodząc braku etyki i równowagi w osądzaniu młodych talentów, ma jednakowoż swój ukryty cel. Jest to bowiem sprytne pociągnięcie na szachownicy zabiegów, aby z góry już umniejszyć sympatyczne zainteresowanie się ogółu innem dziełem, dla którego niedawno (w tem szan. piśmie) domagano się *nie* powtórzenia, lecz zgoła *pierwszego publicznego wykonania!* Szach—mati—nie udało się!

Miłe stosunki w naszem „centrum muzyki polskiej", nieprawdaż?

Treść artykułu rozumnego A. Spanutha i ten dodatek końcowy St. N. nie są logicznie i konsekwentnie związane. Mimowoli jednak nasuwa się jeden punkt styczny z Berlinem. Oto śledząc ze stanowiska naszych stosunków pedagogicznych niezwykły rozwój pięknych talentów młodych kompozytorów, uderza fakt, że ci młodzi, na szczęście bez szkody dla swojej twórczości rodzimej, zmuszeni byli wykształcenie europejskie uzupełniać w uczelniach niemieckich, gdyż galicyjskie wymogom nie odpowiadają! Stoją siłami (w historji, teorji i kompozycji) nizko, a wysoko małostkowością i intrygami. Lwów np. nie wykształcił ani jednego nawet średniego kompozytora.

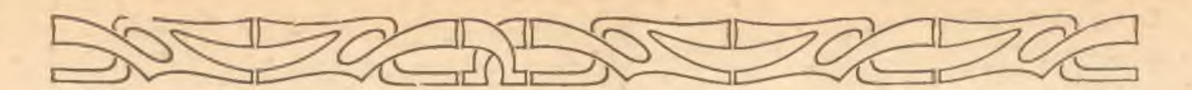
Przedewszystkiem należy stanowczo zaprotestować przeciw obłędnemu posądzaniu przez St. Niew. o ciasną rzekomo stronniczość tych, którzy mimo zdecydowane i niepośledne talenta zmuszeni są w kraju ojczystym zdobywać nie „względy" (o jakich się baje), ale należne prawa i domagać się sumiennego obowiązku i obowiązkowej moralnie opieki wobec swoich dzieł u krytyki naszej.

Spanuth karci pruskich krytyków, że nie omówią dzieła Pader. z największą gruntownością na wzór amerykańskich, angielskich, francuskich. *A czy „otaczany nimbem uwielbień", sprawozdawca „Słowa P.", poddał to olbrzymie dzieło gruntownej ocenie?*

Orędownicy młodej Polski mimo wszystko wierzą silnie w coraz lepsze ukształtowanie się stosunków i na polu wykonawczem. W poczuciu obowiązków odbałamucenia zahypnotyzowanych urokiem, czy postrachem nazwiska, wypowiadamy się głośno, jakich dzieł wykonania, jakich powtórzenia domagać się mamy obowiązek (z kategorji dzieł instrumentalnych, symfonicznych), czekamy na powtórzenie symfonji *Paderewskiego*, na „Powracające fale", na „Trzy odwieczne pieśni" *Karłowicza*; czekamy na rychłe, lubo spóźnione wykonanie symfonji F-dur Emila *Młynarskiego*, a przedewszystkiem najnowszego dzieła K. *Szymanowskiego*, którego II-ga symfonja odniosła świetny trjumf warszawski.

Radzibyśmy i chcemy poznać i II-gą G. *Fitelberga* i poematy symf. dalsze *Karłowicza* „Oświęcimów" i „Smutną opowieść", a ze szczerem zainteresowaniem czekamy na wykończenie symfonji narodowej (jako pendant do dzieła Paderewskiego) przez czcigodnego nestora Wł. *Żeleńskiego*. Nie wyliczamy dzieł mniej głośnych a utalentowanych: *Brzezińskiego*, *Gużewskiego*, *Rogowskiego*, *Wallek-Walewskiego* i in.

Przy wyliczeniu tych tylko dzieł wybitnych, pomijając inne cenne — uderzyć



musi nawet laika przemożny rozwój muzyki symfonicznej, pomimo, że brakują nam podstawowe warunki do jej rozwoju: wybitni profesorowie kompozycji w konserwatorjach, orkiestra symfoniczna i... Spanuthowie na krzesłach referentów muzycznych!

Czy w tak nieprzychylnych dla twórczości warunkach godzi się młodą muzykę opluwać posądzeniami, zamiast otoczyć ją rozumną, ciepłą, serdeczną życzliwością?

Spanuth zakończył swoje uderzenie w stół zdaniem:

„Między Berlinem a Paderewskim nazbierały się w ciągu lat całe stosy starego *rupiecia obojętności przesądów.* Należałoby to wymieść nareszcie, a jeśli ktoś chełpi się tem, że w „centrum“ muzyki przebywa, to nie śmie zapominać o obowiązkach stąd wypływających i przyłożyć rękę do usunięcia owego rupiecia“.

. . . .

Ze złotych słów tej cennej rady wymieniam słowa: „Berlinem a Paderewskim“ na walory—„*Lwowem a — Niewiadomskim*“ i jestem spokojny, że po dokonanej operacji *niefortunne nożyce* umilkną, a wymienionych dzieł wykonanie będzie sumiennie dopilnowane...

Jak obecnie sprawy stoją, to berliński „Fall Paderewski“ ma dla nas w oświetleniu niniejszem znaczenie wypadku ze St. Niewiadomskim.

*
* *

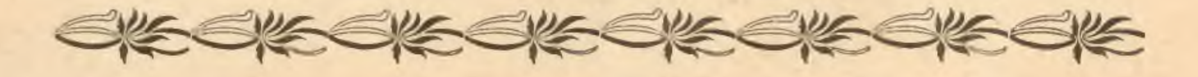
Nowa klawjatura fortepjanowa pomysłu... **Strahlena** (!!!), w pojęciu p. Ignacego Fuhrmana (ze Lwowa).

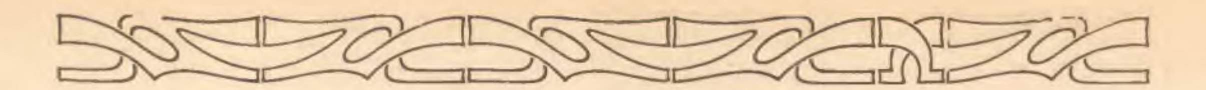
Że w sprawach muzycznych zabierają u nas głos bardzo często *nie muzycy*, że w kwestjach fachowych lub o wartości dzieł choćby najpoważniejszych wydają sądy dyletanci lub laikowie, jest to oddawna tajemnicą publiczną. Sprawa to zresztą kilkakrotnie już poruszana i wymaga obszerniejszego omówienia, które odkładamy na przyszłość. Dziś tylko informujemy o nowym „kwiatku“ wyrosłym na gruncie lwowskim, a będącym owocem dopuszczania do głosu w sprawach muzycznych osób nie odpowiedzialnych. Kwiatek ten zamieszcza „Słowo polskie“ w numerze z dnia 25 kwietnia w sprawozdaniu z kongresu muzyczno pedagogicznego (jaki odbył się ostatnio w Wiedniu), skreślonem przez p. Ignacego Fuhrmana (słuchacza medycyny), dzielącego w „Słowie polskim“ z p. St. Niewiadomskim obowiązki sprawozdawcy muzycznego. W odnośnym ustępie czytamy:

„pięć odczytów wzgl. wykładów łączyło się z demonstracją wynalazków lub pomysłów, a mianowicie pisma nutowego dla ciemnych, tłumika idealnego Duesberga dla skrzypiec, tłumika dla fortepjanu, *klawjatury Strahlena* (sic!!!) *Kromarographu* t. j. aparatu zapisującego utwór grany równocześnie na fortepjanie“.

Otóż ta klawjatura Strahlena, którą, przypuszczać należy, widział p. Fuhrman na kongresie, jest niczem innym, jak dawno znaną „Strahlenklaviatur“, co znaczy po polsku tyle, co klawjatura „*promieniowa*“.

Prostując informacje (!) p. Fuhrmana, nie możemy nie wyrazić zdziwienia, że tak niekompetentnego delegata wysłał na kongres lwowski *związek zawodowych nauczycielek muzyki*, bo jakkolwiek p. Fuhrman nie muzyk jest *profesorem muzyki* w wielu lwowskich szkołach muzycznych (jak głoszą wieści więcej narzuconym, aniżeli wybranym), o jego kwalifikacjach muzycznych oddawna miano poważne wątpliwości, czego złożył nowe dowody, opisując klawjaturę... Strahlena.





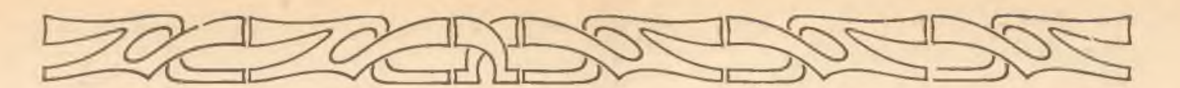
Nowości wydawnicze.

= *Karol Szymanowski*: Sonata do mineur (c-mol) pour piano (op. 8). Kraków, A. Piwarski i Sp.

Sonata fortepjanowa Szymanowskiego jest dziełem wybitnem i bez zastrzeżeń obok analogicznego dzieła Paderewskiego najwybitniejszą sonatą fortepjanową, jaką muzyka polska wydała od czasów Chopina. Otrzymała pierwszą nagrodę na konkursie im. Chopina we Lwowie. Złożona jest z czterech części odpowiadających przyjętemu od czasów klasycznych schematowi. Pierwsze trzy części odznaczają się formą bardzo przejrzystą i jasną, część czwarta złożona z szeregu ustępów zbliżonych układem do fugi nie ma wprawdzie tej monumentalności formy, jakkolwiek wszystkie jej ustępy wzięte z osobna posiadają stylową monumentalność—jednakże wartością muzyczną i indywidualną przewyższa poprzednie części. Stylowe są pierwsze trzy części dość spokrewnione ze sobą; widocznie były pisane w tymsamym okresie. Część czwarta jest już inna, dojrzalsza, bardziej indywidualna, bardziej „nowa“, tak że czujemy się jakby w innym świecie idei, wprowadzenie zaś tematu z pierwszej części nie przyczynia się do utrzymania jednolitości całej sonaty — jest to bowiem element obcy, nie należący psychologicznie do tych pierwiastków, które składają się na część czwartą. Wpływy są jeszcze widoczne: w pierwszej części Liszt, w niektórych figuracjach Chopin—w drugiej echa klasyczne (Beethoven, może Brahms) i Wagner („Parsifal“), w ostatniej części R. Strauss i Liszt. Jak mówię — „echa“, a więc zgoła nie donośne odgłosy, nie reminiscencje, bo talent o tak silnym refleksywnym podkładzie i tak ogromnie wyposażony w inwencję i dar pomysłowości, jak Szymanowskiego, jest wolnym od tego, co się zwie „reminiscencją“. Rzecz inna że „reminiscencja“ a „reminiscencja“, to dwa nierównej wartości pojęcia. Reminiscencja melodyjna, której u Szymanowskiego nie znajdziemy, jest rzeczą słabszego talentu, tak samo jak tworzenie takich tematów, o których się zwykle mówi, że „nie są reminiscencją, a przecież się je zna“. To ostatnie jest alfą i omegą „twórczości“ Puccinich i tym podobnych miljonerów. Natomiast reminiscencje ideowe, dowodzące i głębszego umysłu i większego talentu, przynoszą często rzeczy zgoła nowe. Są one jakby parafrazą lub nawet kontynuowaniem pomysłu gienjalnego. I to właśnie spotykamy w sonacie Szymanowskiego, napisanej przed laty 8, gdy kompozytor liczył lat 20. Widzimy w każdym takcie ogromny talent, bardzo szlachetny, stroniący od banalności i lekkiej myśli (czemu nie zaprzeczy nawet część trzecia: menuet), talent zbrojny w wiedzę polifoniczną, wypływającą w sposób naturalny z rodzaju talentu, talent obdarzony zdolnością tematycznych kombinacji, które nas tak bardzo zajmują w części ostatniej, gdy tymczasem w pierwszej części jeszcze nie widzimy dążenia do wyzyskania tematów, zresztą dostatecznie kontrastujących z sobą. Gdyby część ostatnią nieco skrócić przez opuszczenie „adagio sostenuto“ i „allegramente“ forma zyskałaby na zaokrągleniu. Jeśli weźmiemy ją jak jest, to i tak znajdziemy przedewszystkiem to, czego się u nas prawie nie spotyka, mianowicie poszukiwanie nowych form. A to dowodzi djametralnej różnicy między ogółem u nas komponującym, myślącym o czem innem, nie o szukaniu nowych form, do których zdąża się z pewnością nie przez przypodobanie się szarej masie. Nawet słabsze ustępy sonaty Szymanowskiego są wobec tych produktów lekkiej a taniej muzy czemś klasycznie doskonałem. Dzieło to wprowadził w nasz i niemiecki świat muzyczny prof. J. Lalewicz. *Dr. A. Ch.*

= *Adolf Gużewski:* Treściwy kurs instrumentacji. Bibljoteka teoretyczna warszawskiego konserwatorjum muzycznego. Nakład i własność wydawców. Warszawa, Lublin—Gebethner i Wolff. Kraków—G. Gebethner i Spółka, 4°, 79 stron i 8 kart z przykładami.

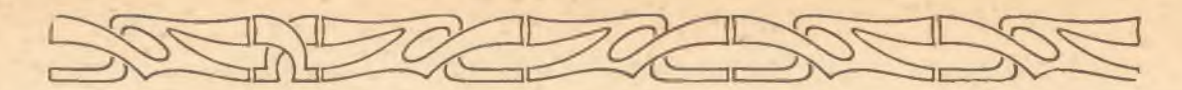
Z polskich podręczników teoretycznych, które ukazały się w ostatnich czasach, jest „kurs instrumentacji“ Gużewskiego niewątpliwie najwartościowszym. Autor, znany kompozytor, uczeń Rimskiego-Korsakowa, zawarł w swej pracy wszystko to, co w istocie jest dla nauki teorji instrumentacji niezbędne, tak że właściwie nie widzimy potrzeby szczegółowego zdawania sprawy z jego pożytecznej książki. Mimo to uważamy za stosowne poczynić kilka spostrzeżeń. I tak np. omawiając poszczególne (zwłaszcza dęte) instrumenty, wartoby nieco dokładniej zastanowić się nad tem, jakie figury (tryle, gamy, skoki i t. p.) i w jakich pozycjach brzmią dokładnie, mniej dokładnie lub zgoła źle.



Tabelki byłyby najlepszem i najprzejrzystszem przedstawieniem rzeczy. Widzimy to w instrumentacjach Widora, Berlioza-Straussa i t. p. Jeśli autor zupełnie słusznie podaje przy smyczkowych instrumentach ich dawne rodzaje i nowe konstrukcje, to sądzę, że to samo należałoby uczynić przy instr. dętych, a więc dodać: obój barytonowy i oboë d'amore, trąbkę basową (zachodzi u Wagnera, Straussa i Mahlera [VII symf.]). Przechodzimy do szczegółów. Przy „viola pomposa" możnaby dodać, że wynalazcą tego instrumentu jest J. S. Bach. Przy kontrabasie warto wspomnieć, że instrumentu tego używa się w orkiestrze czasem we flażeoletowem brzmieniu (np. w „Anhellim" L. Różyckiego). Jakkolwiek autor zupełnie trafnie pisze, że fletowi jest właściwym chłód, „nie pozwalający na szczere wylanie liryczne", to jednak nie uznałbym tego za regułę nie znoszącą wyjątków; np. we wstępie „Śmierci i wyzwolenia" figury fletu są tak pełne rzewnego wyrazu, iż można je nazwać wzruszającemi.— Fagoty obsadzone 5-krotnie znajdziemy w operze „Flauto solo" d'Alberta. Jest to oczywiście wyjątek. Wspomnieć by można przy flecie altowym, że używa go Różycki w operze „Bolesław Śmiały". Uwzględniając dzisiejszą budowę instrumentów dętych, można dodać, że obój sięga do a^3 (w praktyce rzeczywiście do f^3), fagot do es^2, kontrafagot do f, klarnet do c^4 (w praktyce do g^3), rożek angielski do c^4 i td. Przy fagocie wspomniałbym o „L'apprenti sorcier" Dukasa, gdzie podnoszony przez autora „pierwiastek komizmu" jest świetnie wyzyskany; to samo w „Panu Twardowskim" Różyckiego. Nie mówię już o „Don Quixocie" Straussa. Że pjano kontrafagotu jest trudne, o tem wiemy; nie mniej należałoby wspomnieć o muzyce Schillingsa do „Hexenlied" Wildenbrucha, w której pjano kontrafagotu sprawia niesłychane wrażenie. Obok klarnetów w B i A jest wszak w użyciu i kl. w C. Na str. 32 zaszła prawdopodobnie myłka drukarska w 7 wierszu od dołu: zam. „klarnet B" powinno być „kl. A" (najszlachetniejszy w tonie). Że nie można bez zastrzeżeń przyjąć reguły, jakoby dla waltorni nie były odpowiednie wszelkie figuracje, dowodzi pierwszy temat (po wstępie) z „Eulenspiegla" Straussa. Oczywiście trudno jest ustanawiać skalę trudności; jest to rzecz osobistej zdolności wykonawcy. Kto słyszał koncert R. Sstraussa na waltornię, wykonany przez doskonałego wirtuoza, temu niejedno się inaczej przedstawi, niż z podręcznika. To co autor pisze o kornecie jest niezawodnie słuszne, jednakże w odpowiednio zinstrumentowanej kompozycji symfonicznej i przy odpowiedniej obsadzie melodje odznaczające się nagromadzeniem interwali większych niż sekunda, jeśli mają być grane w tempie szybkiem, najlepiej oddać je do wykonania kornetowi, nie trąbce, która przy wykonywaniu tego rodzaju melodji wywołuje rodzaj trzasku. W części II swej pracy, będącej do pewnego stopnia autorskiem estetetycznem „credo" wypowiada p. Gużewski sądy, których tylko część możemy podzielać. Zdanie takie jak: „Muzyka nowoczesna nie dba już o nic i o nikogo; augurowie sądzący pod hasłem „wszystko dobre, co nowe", rozgrzeszają z wszelkich wybryków, chociażby najsprzeczniejszych z kardynalnemi pojęciami przez wieki uświęconych i uzasadnionych praw estetycznych"—zdanie to, sądzę, nie ma wartości pedagogicznej ani innej. Ileż znajdziemy wad w instrumentacji Beethovena lub Schuberta, któreby autor musiał nazwać sprzecznemi „z kardynalnemi pojęciami" — ale czy „przez wieki uświęconymi i uzasadnionymi"? Przez wieki? I uzasadnionymi? Wszystko jest w ustawicznym rozwoju. Orkiestra Bacha i Händla jest czasem przykra, ale też i orkiestry Wagnera nie uważano do pewnego czasu za piękną. *Dziś* wydaje nam się przeciwnie. Może przecież i ta biedna „muzyka nowoczesna" będzie brzmiała w przyszłości bardzo miło — także autorom „kursów instrumentacji". Że jednak p. Gużewski jest artystą mimo to bezstronnym, tego dowodzi fakt, że w przykładach podaje wyjątki z dzieł Ryszarda Straussa, którego też w II części swej pracy nie głaszcze. To pewna, że nie podręcznik, lecz partytury tworzą estetyczny gust artysty. Nic to nie ujmuje wartości pracy p. Gużewskiego. Stąd polecamy ją mimo zastrzeżeń gorąco. *Dr. A. Ch.*

= *Ludomir Różycki*: Balladyna (op. 25). Nakład A. Piwarskiego i Spółki w Krakowie.

Najnowsza fortepjanowa kompozycja Różyckiego jest rodzajem poematu symfonicznego, zredukowanego do brzmienia fortepjanu. Rzecz oparta jest na dramacie J. Słowackiego i ma wprawdzie programowy charakter, jednakże tok muzycznych myśli nie cierpi nic na tem, owszem w całości daje się zauważyć forma zbliżona



do ronda „Programowo“ dadzą się wyjaśnić pewne progresje, które w innym razie nie byłyby dość konieczne z absolutnie muzycznego punktu wjdzenia (czy słuchania). Utwór jest nawskroś dramatyczny (co wynika z zasadniczej idei), pełen kontrastujących się ustępów o wielkiej sile wyrazu, ujętego w ramy poetycznego nastroju. Więcej niż inne fortepjanowe dzieła Różyckiego, jest fortepjanową „Balladyna“. Stąd też zyskała odrazu wykonawców w osobach prof. Lalewicza i prof. Melcera, oraz ich uczniów. Kompozytor, obdarzony tak silną inwencją, jak Różycki, daje w każdem nowem dziele nowe pomysły tematyczne i harmoniczne. Obfituje w nie „Balladyna“, która obok popularnych już „impromptus“ jest najlepszą fortepjanową kompozycją Różyckiego. Przy tej sposobności raz jeszcze podkreślamy wielkie zasługi krakowskiej firmy A. Piwarskiego i Sp. około twórczości muzycznej w Polsce. *Dr. A. Ch.*

— *Dr. Max Burkhardt:* Führer durch die Konzertmusik. (Globus-Verlag. Berlin) 1. Marka.

Dr. H. Kretschmar stworzył klasyczny typ koncertowych przewodników, podających w naukowej szacie wzorowe analizy arcydzieł muzycznych, lecz przeznaczył dzieło swoje w pierwszej linji dla muzyków zawodowych lub ludzi, obznajomionych z zasadniczemi kwestjami muzycznemi. Brakło natomiast popularnego przewodnika, przystępnego dla szerszych kół, garnących się z umiłowaniem do muzyki i zapełniających skwapliwie sale koncertowe. Tej potrzebie czyni zadość książeczka Dr. Burkhardta, świadcząca nadzwyczaj pochlebnie o poziomie życia muzycznego w Niemczech. Na 270 stronach pomieszcza autor objaśnienia i krytyczne uwagi o dziełach, stanowiących jakby „żelazny fundusz“ naszych koncertów i popiera swoje wywody licznemi przykładami muzycznemi, przyczem główny nacisk kładzie na utwory kompozytorów niemieckich jest to rzecz jasna, a nawet godna uznania, gdyż poznanie własnej literatury muzycznej, jej form i ducha, ułatwia zrozumienie dzieł obcych, wniknięcie w ich odrębne, charakterystyczne cechy.

Przewija się przed nami w historycznym porządku imponujący zastęp kompozytorów niemieckich od Händla do Straussa, Regera, Mahlera — i zagranicznych, zestawionych według narodowości; rzecz zastanawiająca, że naszą muzykę reprezentuje tylko Chopin.

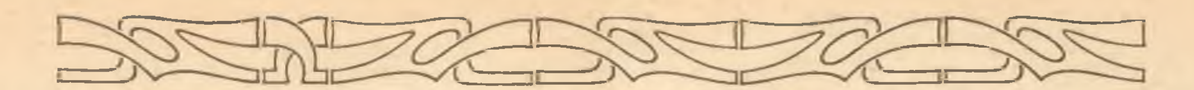
O życiu każdego kompozytora umieszcza autor kilka najważniejszych szczegółów, a nadto objaśnia w osobnych rozdziałach w niezwykle przystępny sposób główne formy muzyczne i wyrażenia techniczne.

„Przewodnik“ Dr. Burkhardta ma — choćby ze względu na popularny ton—niezaprzeczoną wartość w wychowawczym procesie ogółu. Z pożytkiem możnaby więc przyswoić tę książkę naszej ubogiej literaturze muzycznej, lecz w przekładzie należałoby dostosować ją do warunków naszego życia muzycznego, a więc koniecznie silniej zaakcentować twórczość słowiańską, a w szczególności uzupełnić rozdziałem o współczesnej muzyce polskiej.

Dr. J. W. Reiss.

KONCERTY.

§ Benefisowy koncert Grzegorza Fitelberga był jednem z najpiękniejszych w sezonie. Clou koncertu stanowił najnowszy utwór symfoniczny Karola Szymanowskiego symfonja nr. 2, dzieło, któremu w dotychczasowej twórczości symfonicznej Szymanowskiego należy się naczelne miejsce. W nowej symfonji uderza właściwy Szymanowskiemu rys realizowania swych myśli w nowych formach. Świadczy to pochlebnie o artyście, który, nie licząc się z „przepisami obowiązującymi“, ani konwenansami, czy też gustem publiczności tworzy tak, jak mu dyktuje natchnienie, jak nakazuje jego indywidualność i wypowiada się w takiej formie, jaką dla ukształtowania myśli uzna za najodpowiedniejszą. „Rewolucyjny czyn“ Szymanowskiego polega na tem, że zamiast ustanowionych klasycznych części Andante, Scherzo i Finale daje jedną część (temat z warjacjami), której pewne człony mają odpowiadać „prawem przepisanym“ częściom dzieła. Drugą znamienną cechą dzieła jest jego polifoniczność doprowadzona do szczytu doskonałości (ostatnia warjacja: finał symfonji) i jako non plus ultra świadcząca o wielkiej wiedzy kontrapunktycznej młodego kompozytora. W nowej symfonji wypowiada się Szymanowski językiem daleko zrozumialszym, aniżeli np. w pierwszej symfonji f-mol, jest przytem szczerym i nie pozuje. Jest to dowód, że obawa o zatracanie się osobowości



Szymanowskiego na rzecz przyjętych wpływów została usunięta. Nie znaczy to wszakże, że przez szczerość i względną jasność wypowiadania się Szymanowski czyni jakiekolwiek ustępstwa na rzecz wulgarności muzycznej, że zamierza nagiąć sztukę do gustu tłumów. Oryginalność i świeżość poruszonych problemów harmonicznych, instrumentacja obfitująca w pomysły oryginalne i przewyższająca swym walorem dotychczasowe dzieła orkiestrowe Szymanowskiego, to także pierwszorzędne zalety dzieła, któremu możnaby zarzucić jedynie jednostajność tematyczną (pod względem rytmiki i kontrastów) powodującą pewne znużenie w słuchaniu utworu.

Resztę programu wypełniły: interesujące warjacje na orkiestrę p. Adolfa Gużewskiego (pierwsze wykonanie), znana dobrze „Pieśń o sokole" G. Fitelberga i prawie zapomniana Ballada na fortepjan z towarz. orkiestry L. Różyckiego (solista: p. Artur Rubinstein).

§ Pomysł zakończenia sezonu koncertowego Warszawskiej Orkiestry Symfonicznej „dziewiątą Beethovena (koncert 28/IV) był naprawdę doskonałym. Złożony aparat wykonawczy, jakiego wymaga arcydzieło literatury symfonicznej, pociąga za sobą dużo pracy przygotowawczej. Z tem większem więc uznaniem należy podkreślić zasługi p. Henryka Melcera, który podjąwszy się kłopotliwej pracy uprzedniego przygotowania chórów filharmonijnych powziętemu planowi uroczystego zakończenia sezonu nadał kształty realne. Zasług tych nie zmniejszy nawet rzeczywistość, że wykonanie „dziewiątej" (pod dyrekcją H. Melcera) nie stanęło na właściwym poziomie doskonałości. Przyczyniła się do tego niedyspozycja solisty, p. Dziedzickiego i po części zdenerwowana przepracowaniem orkiestra. Chór pokonywał z dość dobrym wynikiem swą bezwzględnie i niechóralnie pisaną partję. Wykonawcami kwartetu solowego były panie: Birnbaumówna i Pietraszewska i panowie: Dziedzicki i Wierzbicki. W części pierwszej koncertu usłyszeliśmy doskonale odtworzoną pierwszą symfonję Beethovena.

§ Główną atrakcją koncertu Towarzystwa muzycznego (30/IV Sala Resursy obywatelskiej) był chór techników ze Lwowa. Zespół to jakich niewiele, a na jego czele stoi młody, doświadczony kierownik, p. Wolfsthal, zdradzający obok wielu innych przymiotów właściwych „dobrym dyrygientom" duże poczucie rytmu. Mając do rozporządzenia doborowe młode, świeże, dźwięczne głosy (doskonałe basy), wrażliwe na wskazówki dyrygienta (przychodzi im to tem łatwiej, że śpiewają prawie z pamięci) i wgłębiając się w treść wykonywanego utworu, nietrudno p. Wolfsthalowi sięgnąć do repertuaru poważniejszych rzeczy chóralnych, będących dla naszych chórów prawdziwą piętą Achillesa. Chórzyści śpiewali czysto i rytmicznie; możnaby tylko zrobić pewne zarzuty co do frazowania chwilami zbyt jednolitego.

Oprócz chóru lwowskiego w koncercie brały udział panie: Jagodzińska (fortepjan), Jabłonowska (skrzypce) i zespół solistek prof. Myszugi. Zarówno solistkom jak i zespołom towarzyszyło duże powodzenie. Akompanjował jak zwykle artystycznie p. Feliks Starczewski. *R. Ch.*

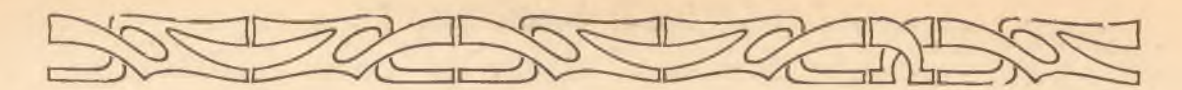
W № 8 sprawozdanie z koncertu, który się odbył w Filharmonji 2/IV (niedzielny) nie jest pióra pana A. Zabłockiego. *Red.*

Kronika.

= **D-rowi Chybińskiemu** poświęca rosyjskie czasopismo muzyczne „Muzyka i życie" (wychodzące w Moskwie) obszerny artykuł, podkreślając jego głęboką wiedzę muzyczną i wszechstronną kulturę, stawia go w rzędzie najpoważniejszych uczonych muzycznych doby współczesnej i ceni zasługi jakie mimo wiek młody położył jako badacz i historyk muzyki polskiej.

= **Konkurs.** „Drużyna śpiewacza" ogłasza powtórny konkurs na pieśń chóralną na czterogłosowy chór męski à capella, do słów Z. Dębickiego p. t. „Siew wiosenny", podanych w zeszycie 4 „Przeglądu". Nagroda rb. 60. Termin nadsyłania prac upływa 1 czerwca r. b. Prace nadsyłać do kancelarji Tow. Wz. Pom. Prac. Handl. i Przemysłowych m. Warszawy, ul. Ślizka № 9, przy zachowaniu zwykłych warunków t. j. w kopertach zapieczętowanych, opatrzonych godłem. Nadsyłane na 1-y termin prace są do odebrania tamże.

= **P. Eugenja Jastrzębska,** artystka śpiewaczka, wystąpiła z koncertem w Wiedniu i doznała życzliwego przyjęcia. Artystka wykonała między innemi pieśni Noskowskiego i Żeleńskiego.



= **P. Ignacy Waghalter**, warszawianin, kapelmistrz Opery komicznej w Berlinie, powołany został na dyrektora Opery w Essenie.

P. Waghalter napisał dramat muzyczny, osnuty na tematach polskich; utwór ten wystawi d. 12-go maja Opera komiczna w Berlinie.

= **Ignacy Friedman** koncertował ostatnio w Paryżu. Znakomity pjanista odtworzył między innemi koncert Henryka Melcera.

= **Kraków**. P. Stanisław Bursa na wzór lat ubiegłych urządził w sezonie bieżącym w większych miastach w Poznańskiem i Galicji szereg odczytów na temat „Pieśń polska w swym artystycznym i historycznym rozwoju“, uzupełnionych produkcjami wokalnymi. Ostatnio p. Bursa odwiedził Stanisławów, Stryj, Sambor, Brzeziany, Tarnopol i Złoczów; część koncertowa obejmowała pieśni: Kurpińskiego, Guniewicza, Chopina, Moniuszki, Żeleńskiego, Noskowskiego, Niewiadomskiego, Galla, Paderewskiego, Świerzyńskiego, Szopskiego, Różyckiego, Waltera, Opieńskiego, Walewskiego i in. w wykonaniu prelegienta.

= **Gustaw Mahler** zaniemógł bardzo ciężko skutkiem zakażenia krwi i udał się na kurację do Paryża.

= **Nowa opera Mascagni'ego**. Z Genui donoszą, że przed kilku dniami odbyła się próba generalna nowej opery Mascagni'ego p. t. „Izabella“, której pierwsze przedstawienie zapowiedziane zostało na 10 maja w Buenos Aires. Libretto opery pióra Luigi Illica osnute jest na legendzie o cnotliwej lady Godivie. Mascagni udaje się do Buenois Aires, by osobiście zająć się wystawieniem opery. Pierwsze przedstawienie „Izabelli“ we Włoszech odbędzie się prawdopodobnie w medjolańskiej „Scali“.

= **Konserwatorjum w Pradze** obchodzi w maju r. b. setną rocznicę założenia.

= **Paryż**. W bibljotece konserwatorjum odnaleziono partyturę baletu, której twórcą ma być Ludwik XIII. Tytuł utworu: „La Merlaizon“ nosi datę 15 marca 1635 r.

= **Regera** najnowszym utworem jest dzieło na chór, alt solo i orkiestrę p. t. „Weihe der Nacht“ i opatrzone jest liczbą opusu 119.

= **Henryk Bossi** włoski kompozytor i organista obchodził 25 kwietnia 50 rocznicę urodzin.

= **Głos Carusa w niebezpieczeństwie**. Jak donoszą z Londynu, przybył tam słynny Caruso, celem podania się dalszej kuracji gardła, kosztującej go już dotychczas około 150,000 rb. Przez całe lato Caruso nie będzie śpiewał i ewentualnie po raz pierwszy wystąpił dopiero w zimie.

= **Dochody teatrów paryskich** wykazują za rok ubiegły poważną sumę 57 miljonów fr., w porównaniu z rokiem ubiegłym o 6 miljonów większą. Wielka Opera przyniosła 3,092,000, Opera komiczna 2680000, Komedja Francuska 2,418,000, Odeon 970,000 franków. Poza tymi czterema teatrami, subwencjonowanymi przez państwo, największe dochody wykazał teatr Porte St.-Martin, mianowicie 2,760,000 franków. Statystyka stwierdza, że w roku ubiegłym wzrosły również w znacznym stopniu dochody koncetowe.

= **Kongres muzyczny**. W tych dniach odbył się w Wiedniu przy bardzo licznym udziale przedstawicieli korporacji i związków muzyczno pedagogicznych z wszystkich krajów państwa austrjackiego pierwszy austrjacki kongres muzyczno-pedagogiczny. Z Galicji udali się na kongres między innymi pp. dyr. Żeleński, prof. Lalewicz, dyr. Sołtys (wybrany na wice prezesa kongresu), Lipski, Dante Baranowski i in. Sprawozdanie z kongresu zamieścimy w następnych zeszytach.

Z żałobnej karty.

Władysław Florjański.

Znakomity śpiewak polski żyć przestał we Lwowie, w pełni sił jeszcze, gdyż licząc lat niespełna pięćdziesiąt pięć. Władysław Florjański, urodzony we Lwowie, kształcił się też początkowo w tamtejszej szkole operowej, założonej przez Dobrzańskiego. Rozgłos dał mu debiut w „Konradzie Wallenrodzie“ Żeleńskiego. Powołał go teatr w Pradze (Narodni Divadlo) i przez lat kilkanaście nie puścił od siebie słynnego już bohaterskiego tenora. Dopiero po trjumfach śpiewaczych, gościnnych, w Wiedniu, Hamburgu, Petersburgu oraz w Warszawie, pozyskała Florjańskiego (rzeczywiste nazwisko: Koman) opera nasza, której za dyrekcji Młynarskiego był reżyserem. W ostatnich czasach zajmował Florjański stanowisko reżysera opery lwowskiej i we Lwowie też życia dokonał.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje.
rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego.

Bogucki Stanisław, Krucza 47 m. 8. Tel. 140-72 przyjmuje od 12—1.
Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Al. Jerozolimskie 66, m. 9 od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Szymańska Marja Mokotowska 39—15.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Buszówna Wanda, Żabia 4-28.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Gajewska Felicja, Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Krucza 24—7.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa Chłodna 30.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żurawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Piwna 3.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Klajn Al. prof., Wspólna 56, m. 9.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Nauczyciele gry na flecie.

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Nauczyciele gry na kontrabasie.

Lewit A., Członek Warsz. Ork. Symf. Nowolipie 40—40.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś-to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 32.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kapelmistrze.

Fitelberg Grzegorz, Mazowiecka 8.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej.

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14
Warszawski Związek muzyków, Chmielna 30.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

Piotrków.

T. Mazurkiewicz (Dyr. Tow. Muzycz.) lekcje gry fortepianowej, teorji i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

Będzin.

K. Herbaczewski (dyr. Tow. muz.) lekcje gry fortepjanowej i zespoły chóralne.

Moskwa.

Pachulski Henryk prof. konserwat., pjanista i kompozytor. Granatnyj zaułek dom Armiańskiego.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Melitopol (Krym).

Czubaty Eljasz, dyrektor i właściciel szkoły muzycznej (klasy: skrzypcowa i fortepjanowa).

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Kraków.

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Wielopole 7, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lwów.

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Teatyńska 9.

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Fuchsthalerg 12.

Berlin.

Janczewska-Rybałtowska, pianistka, Uhland-[strasse 45.

Neumark Ignacy, kapelmistrz i korepetytor solistów operowych Charlottenburg Grolmanstr. 61 III.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,